

Mausoleumsfries und Meisterforschung

Der Bereich der archäologischen Stilforschung, um den es im folgenden geht, nämlich die Meisterforschung, hat in jüngerer Zeit an Bedeutung verloren. Das liegt zum einen an einer Schwerpunktverschiebung innerhalb der Fragestellungen des Fachs, zum anderen aber auch an einem schwindenden Vertrauen in die stilkritische Methode, derer die Meisterforschung sich zwangsläufig in großem Umfang bedient. Die stilkritische Methode bleibt für weite Bereiche der Kunstarchäologie unverzichtbar. Aber auch die Meisterforschung als solche bleibt ungeachtet aller Schwierigkeiten, denen sie in der Praxis begegnet, ein - allerdings von Denkmälergattung zu Denkmälergattung unterschiedlich wirkungsvolles - Instrument, archäologisches Material historisch relevant zu ordnen. Zu den besonderen Schwierigkeiten der Meisterforschung gehört das Risiko der Fehlzuschreibung, weil diese insbesondere dann, wenn ein namentlich überlieferter Meister betroffen ist, eine gefährliche Pseudohistorizität erzeugt. Daß die Zahl der Fehlzuschreibungen in der archäologischen Literatur hoch ist, darf vermutet werden.

Die Legitimität der Meisterforschung steht außer Frage, wo es gilt, eine einschlägige schriftliche Überlieferung der Antike mit dem archäologischen Befund zu korrelieren, auf den sie zweifelsfrei Bezug nimmt. Ein solches Objekt ist das Mausoleum von Halikarnass. Von diesem gibt Plinius n.h. XXXVI.30 eine keineswegs widerspruchsfreie Beschreibung einschließlich mehrerer Zahl- und Maßangaben. Er teilt ferner mit, daß die bildkünstlerische Gestaltung der vier Seiten des Bauwerks verschiedenen Meistern anvertraut war: *ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares*. Vitruv VII praef. 13 nennt anstelle des Timotheos für die Südseite Praxiteles, versäumt aber nicht zu erwähnen, daß ihm die Timotheos - Überlieferung ebenfalls bekannt ist. Für die einschlägige Forschung hat diese Variante keine Bedeutung erlangt. Sie kann auch hier auf sich beruhen.

1856 - 58 führte Ch.Th. Newton am Platz des Mausoleums Ausgrabungen durch, nachdem bereits 10 Jahre zuvor zugehörige Friesreliefs nach London gebracht worden waren, die als Schmuck der Johanner - Burg in Bodrum eine zweite Verwendung gefunden hatten¹. Die Abmessungen des Fundaments konnten festgestellt werden, und es traten

Bauglieder und zahlreiche Skulpturen zutage. Unter letzteren ragen die Reste einer kolossalen Quadriga hervor, die nach Plinius auf dem Gipfel der Dachpyramide gestanden hat und ein Werk des Pytheos war. Die mit dieser Quadriga lange Zeit wohl irrtümlich verbundenen und wohl ebenso irrtümlich als "Mausolos" und "Artemisia" bezeichneten Statuen reihen sich in umfängliche Komplexe lebensgroßer bis kolossaler Rundskulpturen² ein, die entweder am Bauwerk selbst angebracht oder in seiner unmittelbaren Nähe aufgestellt gewesen sein müssen.

Als Reliefskulptur sind neben einigen wenigen, wohl Theseustaten darstellenden Fragmenten von Deckenkassetten³ vor allem drei Frieze vorhanden, die am Mausoleum untergebracht werden müssen. Von ihnen mit Abstand am besten erhalten ist der Amazonenfries⁴. Auf ihn konzentrieren sich daher zwangsläufig alle Versuche, im Skulpturenbestand des Mausoleums die Arbeit der vier überlieferten Meister zu unterscheiden. Die erhaltenen Stücke addieren sich zu einer Länge von etwa 26.00. Freibleibende Anschlüsse lassen eine ursprüngliche Länge von mindestens 40.00 erschließen. Die Höhe beträgt 0.90. Mit einer Höhe von knapp 0.89 beinahe maßgleich ist eine Kentauromachie, von der außer einer ziemlich vollständigen Platte nur geringfügige Bruchstücke geblieben sind⁵. Ausschließlich in Fragmenten nachgewiesen ist ein Wagenfries⁶, der durch seine etwas geringere Höhe (0.85) und vor allem durch die gleichförmige Wiederholung des immer gleichen Motivs von den beiden anderen Friesen sich unterscheidet.

Marksteine der wissenschaftlichen Bemühung um die Wiedergewinnung der architektonischen Gestalt des untergegangenen Mausoleums sind die Rekonstruktionen von W.B. Dinsmoor und F. Krischen⁷. Beide verwenden neben der plinianischen Beschreibung den Newtonschen Grabungsbefund einschließlich der wiederaufgefundenen Bauteile und Skulpturen. Gemeinsam ist ihnen der dreigeschossige Aufbau aus einem hohen Sockel, einem peripteralen Säulengeschoß (bei Dinsmoor dipteral) sowie einer Dachpyramide mit der bekrönenden Quadriga. Der dreigeschossige Aufbau darf heute als sicher gelten. Den Amazonenfries hatte Dinsmoor fälschlich in das Gebälk des Säulengeschoßes eingefügt; Krischen setzte ihn zusammen mit dem Kentaurenfries an die Oberkante des Sockelgeschoßes.

Zwischen 1966 und 1977 hat Kr. Jeppesen den Platz des Mausoleums erstmalig vollständig freigelegt⁸. Für den Amazonenfries ergaben sich wichtige Aufschlüsse. So konnte durch die Auffindung zweier Eckblöcke erst jetzt einwandfrei gesichert werden, daß der Fries vom Außenbau stammt⁹. Bestätigt wurde vor allem die Anbringung des Amazonenfrieses an der Oberkante des Sockelgeschosses; Teile des oben anschließenden Eierstabs und des Abschlußgesimses konnten identifiziert werden¹⁰. Neue Aufschlüsse über die Anbringung der beiden übrigen Friesen hat die dänische Grabung nicht erbracht. Der Kentaurenfries muß wohl ebenfalls am Sockelgeschoß oder allenfalls an der Außenseite der Cella untergebracht werden¹¹.

Jeppesens neue Rekonstruktion des Bauwerks¹² geht davon aus, daß jede Größenklasse der Rundskulpturen, die am Platz des Mausoleums gefunden worden sind, einen umlaufenden Sockelvorsprung ausgefüllt haben muß (Abb. 1). Statuen werden auch in den Intercolumnien des Säulengeschosses untergebracht, an der Cellawand und auf den unteren Stufen der Dachpyramide. Mit der Beschreibung und den Maßangaben des Plinius ist diese Rekonstruktion nicht vereinbar; Jeppesen hat deshalb mit zahlreichen und weitgehenden Konjekturen den überlieferten Text seiner Rekonstruktion angepaßt¹³.

G. Waywell hat Jeppesens Rekonstruktion zwar prinzipiell übernommen¹⁴, in Einzelheiten aber nicht unwesentlich verändert (Abb. 2). Die Anzahl der Statuen tragenden Sockelvorsprünge ist von zwei auf drei erhöht, der Dachrandschmuck auf die Löwen reduziert. Solange die abschließende Publikation der dänischen Grabung weiterhin aussteht, können die Rekonstruktionen Jeppesens und Waywells nicht beurteilt werden. Sowohl Vitruv als auch Plinius berichten, das Mausoleum von Halikarnass werde vor allem wegen seiner von berühmten Künstlern geschaffenen Bildwerke unter die Sieben Weltwunder gerechnet. Dies scheint zu einer Überhäufung mit Statuen zunächst ausgezeichnet zu passen. Andererseits verwendet Plinius zweimal das Verbum "*caelare*" für die bildliche Ausgestaltung des Bauwerks, was üblicherweise nicht Rundskulptur, sondern Reliefarbeit bezeichnet. Außerdem ist die Nordseite des Mausoleums nur wenig mehr als 3.00 von der Temenosmauer entfernt. Unmittelbar am Fuße des Bauwerks steht hier (wie ursprünglich anscheinend auch an der Südseite) eine Reihe von Pfeilern unbekannter Zweckbestimmung, die das antike Bodenniveau möglicherweise überragt haben¹⁵. Zu diesen Befunden wollen aufwendige Statuensockel in Bodennähe nicht recht passen.

Das Britische Museum bewahrt heute 16 Platten des Amazonenfrieses, von denen drei nicht weiter als bis allenfalls zur Hälfte erhalten sind. Das entspricht kaum mehr als 25% des ursprünglichen

Bestands. Die Platte 1022 wurde von den Johannitern aus Bodrum verschleppt; sie gelangte zunächst nach Genua und von dort erst 1865 nach London. Wegen einiger in Italien ausgeführter Veränderungen - darunter die Reduzierung der Blocktiefe - ist ihre Zugehörigkeit zum Mausoleum zu Unrecht bezweifelt worden¹⁶. Ein vor kurzem in Kos aufgefundenes Fragment der anschließenden Platte hat die ursprüngliche Blocktiefe bewahrt und sichert so die Zugehörigkeit auch der Genueser Platte¹⁷.

Die vergleichsweise wenigen an Ort und Stelle gefundenen Platten geben keinerlei Aufschluß, an welcher Seite des Bauwerks sie angebracht waren. So ist die zusammenhängende Plattenfolge 1013-1014-1015 sowie das nicht anschließende Stück 1016 an der Ostseite zu Tage getreten und daher verschiedentlich dem Skopas zugeschrieben worden. Schon die Fundlage *in n e r h a l b* des Fundamentgevierts macht deutlich, daß es sich hier nicht um eine Sturzlage handeln kann¹⁸. Die Ausraubung der Ruine durch die Johanniter hat alle auswertbaren Befunde zerstört. So kommt es, daß die Forschung seit mehr als 100 Jahren bemüht ist, mit Hilfe stilkritischer Beobachtungen die erhaltenen Teile des Frieses auf die vier überlieferten Meister zu verteilen.

In der tabellarischen Übersicht über ältere und jüngere Verteilungsvorschläge¹⁹ sind die vier Bildhauer mit dem Anfangsbuchstaben ihres Namens gekennzeichnet (S.171). Der Mangel an Konsens wird hier drastisch deutlich. Im Spektrum der berücksichtigten Autoren ist eine jede der besser erhaltenen Platten seit langem mindestens drei verschiedenen Meistern zugeschrieben, viele mittlerweile sogar jedem der vier Meister (in der Tabelle sind die entsprechenden Spalten durch Fettung hervorgehoben).

E. Buschor unterschied nicht nur vier Stilgruppen, sondern deren acht²⁰. Nachdem noch zu Lebzeiten der Artemisia auf allen vier Seiten der Fries in Angriff genommen worden war, wären nach ihrem Tode die Arbeiten zum Erliegen gekommen und erst in der Alexanderzeit wiederaufgenommen und zu Ende geführt worden. Die Unterscheidung einer älteren und einer jüngeren Phase eines jeden Meisters ist allerdings unvereinbar mit der schriftlichen Überlieferung, die eine ununterbrochene Fortführung der Arbeiten nach dem Tode der Artemisia ausdrücklich vermerkt (Plinius loc.cit.: *priusque quam peragerent, regina obiit; non tamen recesserunt nisi absoluto, iam id gloriae ipsorum artisque monimentum iudicantes*).

An einer einzigen Stelle des Frieses ist die Zuverlässigkeit der stilistischen Meisterzuschreibungen nachprüfbar geworden. Buschor hatte die Platte 1010 der älteren Phase des Bryaxis, die Plattenfolge 1007-1008 der älteren Phase des Leochares zugeschrieben. B. Schlörb ist ihm hierin gefolgt²¹, und

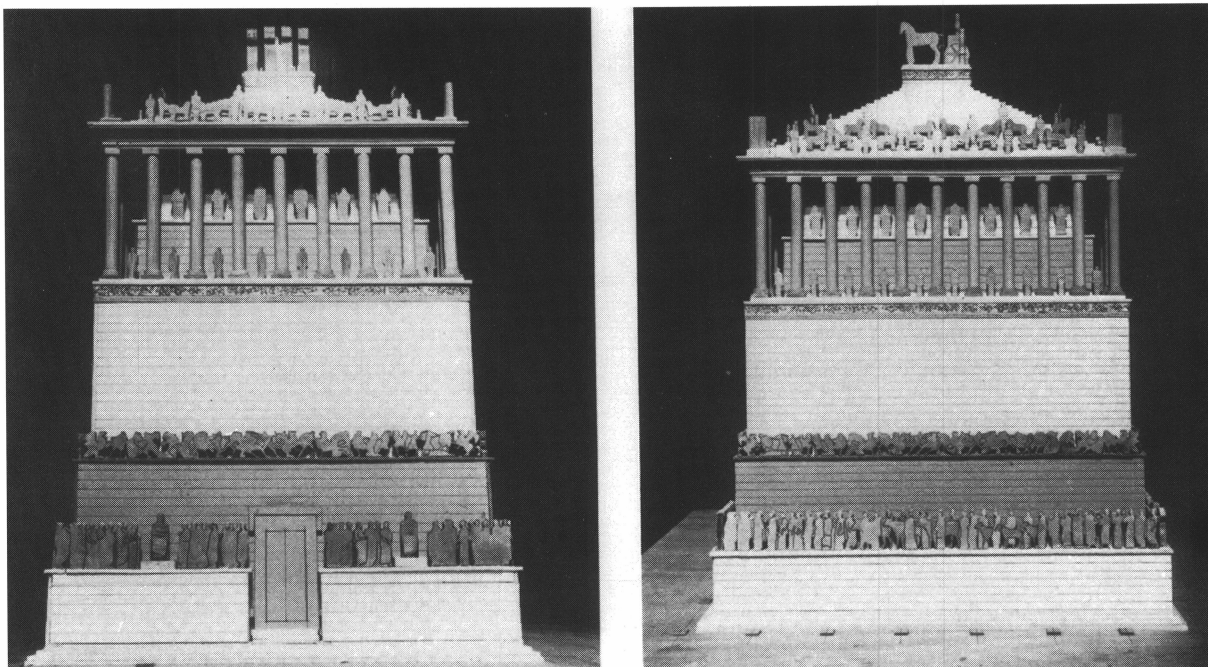


Abb. 1 Mausoleum von Halikarnass, Rekonstruktion nach Kr. Jeppesen (nach Architecture and Society in Hecatomnid Caria (1989) 21 Abb. 8a-b).
lat

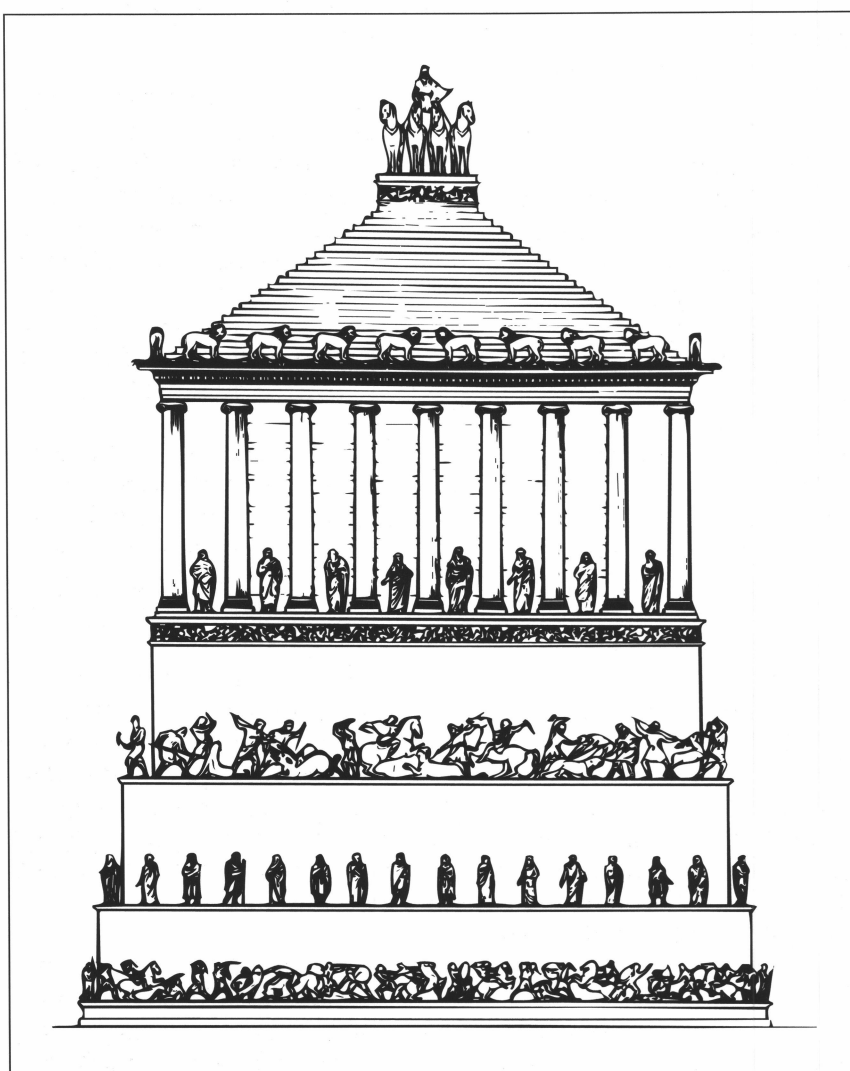


Abb. 2 Mausoleum von Halikarnass, Rekonstruktion nach G. Waywell (nach Architecture and Society in Hecatomnid Caria (1989) 27 Abb. 11)

zahlreiche Autoren vor ihm hatten die Platte 1010 einerseits und die Platten 1007-1008 andererseits ebenfalls verschiedenen Meistern zugeschrieben (vgl. die Tabelle S. 171). Im Zuge einer Neuauftellung des Frieses im Britischen Museum in den sechziger Jahren hat B. Ashmole erkannt, daß die Platten 1010 und 1008 Teile einer einzigen großen Platte sind, die erst nach der Zerstörung des Mausoleums auseinandergeschnitten worden ist²². Die Herkunft von ein und derselben Seite des Gebäudes ist demnach sicher.

Zuletzt hat B.F. Cook den gesamten Fries wegen der angeblichen Einheitlichkeit seiner Komposition für den Entwurf eines einzigen Meisters erklärt, in welchem er den Mausoleum-Architekten und Quadriga-Meister Pytheos erkennen möchte²³. Überall sei dasselbe Kompositionsprinzip zu erkennen, nämlich die symmetrische Anordnung symmetrischer Figurengruppen, meist im Einzelkampf gepaart, manchmal über dem Körper einer dritten Gestalt fechtend. Die Tätigkeit der vier überlieferten Meister habe sich auf die mit dem Mausoleum verbundene Rundskulptur beschränkt. Die Figurenfrieze in Relief seien demgegenüber weniger bedeutend, äquivalent eher der Bauornamentik; dem Amazonenfries habe die Zufälligkeit der Erhaltung einen Rang verliehen, der ihm in Wahrheit nicht zukomme. Zwar legt der Wortlaut der Überlieferung ("*caelavit*") einen Ausschluß gerade der Reliefskulptur nicht nahe; gleichwohl verleiht die wachsende Bedeutung, die die Rundskulptur für die jüngeren Rekonstruktionen des Mausoleums erlangt hat, Cook's Theorie Gewicht. Schon W. Zschietzschmann hatte aus der weitgehend gleichmäßigen Verteilung von Reitern und Fußkampfgruppen einen einheitlichen Entwurf für den gesamten Fries erschlossen²⁴. A. Wace²⁵ hielt es von vornherein für ausgeschlossen, daß vier verschiedene Meister an ein und demselben Fries tätig gewesen sein könnten: Archäologen, die eine Aufteilung der erhaltenen Friesplatten auf die vier Meister versuchten, verschwendeten Zeit, Tinte und Papier. Allein schon die Tatsache, daß zwei benachbarte Seiten des Gebäudes simultan im Blickfeld des Betrachters liegen können, erfordere eine einheitliche Komposition des Frieses - ein Gedanke, den auch Cook hilfsweise wiederaufgegriffen hat. M. Bieber²⁶ erkannte die Einheitlichkeit des Frieses in der lockeren Figurenverteilung sowie den fließenden, die Zwischenräume füllenden Gewändern. Die Pferdetypen seien nicht unterschiedlicher als die des Parthenonfrieses, und der sei schließlich ein einheitlicher Entwurf des Phidias. Dem Mausoleumsfries könne nur ein Entwurf des großen Skopas zugrunde liegen. Ihm seien Bryaxis, Leochares und Timotheos allenfalls bei der Ausführung zur Hand gegangen.

Wie handhabt man einen derartigen Forschungsstand? Erwiesene Fehler, Widersprüche zur schriftlichen Überlieferung, vor allem aber mangelnder

Konsens bis hin zur Infragestellung des zur Diskussion stehenden Sachverhalts sind in der Tat geeignet, die archäologische Meisterforschung, ja - die stilkritische Methode ganz allgemein auf das gründlichste zu diskreditieren. Cook's Urteil "... stylistic attributions are basically subjective in character..." erscheint nur allzu gerechtfertigt²⁷. Die Frage nach dem Stil der vier Meister am Mausoleumsfries muß unausweichlich noch einmal gestellt werden, will man nicht auf sich beruhen lassen, daß eine Methode, die zu den tragenden Säulen des Fachs gehört, hier so eklatant versagt hat. Es versteht sich, daß ein erneuter Versuch nur objektivierbare Beobachtungen heranziehen darf. Vor allem aber ist Sorge zu tragen, daß das Ergebnis nicht, wie üblicherweise der Fall, von der Fragestellung bestimmt wird (Verteilung der erhaltenen Platten auf die vier Meister oder Ermittlung des kompletten Anteils eines der vier Meister), sondern abhängig gemacht wird von der tatsächlichen Leistungsfähigkeit der angewandten Methode. Wenn dies gewährleistet sein soll, müssen einige Voraussetzungen beachtet werden.

1 Von keinem der vier Mausoleumsmeister ist auch nur eine einzige sicher originale Arbeit erhalten. Daß die Fundlage einzelner Friesplatten als Kriterium der Zuordnung ausfällt, wurde bereits erwähnt. Damit fehlt jede tragfähige Grundlage für eine *n a m e n t l i c h e* Zuschreibung von Teilen des Frieses²⁸. Möglich bleibt die Unterscheidung namenloser Meister.

2 An der Schöpfung des etwa 120.00 langen Amazonenfrieses muß eine große Zahl ausführender Hände beteiligt gewesen sein (zum Vergleich: an dem nur 0.11 höheren, 160.00 langen Parthenonfries hat W.-H. Schuchhardt²⁹ etwa 80 Hände geschieden). Unter Einschluß des Kentauren- und des Wagenfrieses, deren addierte Länge hinter derjenigen des Amazonenfrieses kaum zurückgeblieben sein kann, übertrifft der Umfang der Reliefarbeit am Mausoleum den Parthenonfries bei weitem. Unter diesen Umständen können lediglich die *E n t w ü r f e* mit großer Sicherheit auf den leitenden Meister einer jeden Seite zurückgeführt werden. Da die Organisationsform der Bildhauerarbeiten am Mausoleum unbekannt ist, kann nicht einmal ausgeschlossen werden, daß ein und dieselbe ausführende Hand an mehr als einer Seite tätig gewesen ist. Die Eigenart des Entwurfs muß daher das *a l l e i n i g e* Kriterium für Unterscheidungen und Zusammenfassungen sein. Was sozusagen "aus der Hand fließt", bleibt unberücksichtigt.

3 Es ist unbekannt, welche Form die Entwürfe hatten und wie detailliert sie waren. Dies kann von einem Meister zum anderen durchaus unterschiedlich gewesen sein. Die offenbar allseitig eingehaltene Abfolge von Fußkampfgruppen und eingestreuten Reiterkampfgruppen bzw. einzelnen Reiterinnen

Tabelle 1

		1006	1007-8	1009	1010	1011-2	1013-5	1016	1017	1018	1019	1020-1	1022
Brunn	1882	S	T	L	L	T	B	S	S	L	L	L	
Winter	1894	B	T	L	L	T	S	B	B	L	L	L	
Kekule	1906		L	T	T	L				T	T	T	
Amelung	1908	B	L	T	T	L	S	B	B	T	T	T	
Wolters/Sieveking	1909	T	T	B	T	T	S	T	T	L	B	L	B
Neugebauer	1923	T	L	L			T			B	B	B	S
Pfuhl	1928	T	L	L	T	L	S	T	T	B	B	B	S
Neugebauer	1942	T	L				B						S
Bulle	1948	T	B	T	T	B	S	T	T	L	L	L	S
Buschor	1950	T1	L1	S2	B1	L1	S1	T1	T1	L2	B2	L2	T2
Lippold	1950	T	T	B	T	T	S	T	T	L	B	L	B
Ashmole	1951						L						
Byvanck	1953	T	L	L	T	L	S	T	B	B	B	B	S
Donnay	1957	T	L	L	B	B	S	B	B	B	B	B	T
Schlörb	1965	T	L	B	B	L	S	T	T	L	B	L	T
Fuchs	1969	T					S				B	L	T
Schiering	1975	T	T	S	T	L	S	T	T	L	L	L	T
Stewart	1977		S		S	S							
Knell	1990	T					S				B	L	
		B Bryaxis			S Skopas			T Timotheos				L L eochares	

setzt voraus, daß die Entwürfe für die verschiedenen Seiten zumindest Reihung und Interaktion der Figuren vorgeben. Um unterschiedliche Entwürfe zu trennen, muß die jeweils zugrundeliegende Komposition erkannt werden, d.h. es müssen individuelle Formen der Gruppenbildung und -verknüpfung beobachtet werden.

4 Eine Trennung der Entwürfe ist nur möglich (und das kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden) wenn a) die individuellen Kompositionsformen tatsächlich hinreichend charakteristisch sind, und b) ausreichende Partien aller vier Friesseiten für eine Beurteilung zur Verfügung stehen. Da zunächst unbekannt ist, ob diese Voraussetzungen erfüllt sind, darf sich erst aus der Formanalyse ergeben, wieviele - ja, ob überhaupt verschiedene Entwürfe unterschieden werden können. Ferner muß damit gerechnet werden, daß Teile des Frieses - insbesondere isolierte Einzelplatten - einer zuverlässigen Beurteilung sich entziehen. Letzteres gilt in verstärktem Maße deshalb, weil angesichts der ausschnittshaften Erhaltung die Möglichkeit in Betracht gezogen werden muß, daß in keinem Fall der gesamte Formenapparat eines Entwurfs greifbar ist (so muß beispielsweise auch ein längeres zusammenhängend erhaltenes Friesstück nicht sämtliche Gruppenschemata erfassen, die auf einer Seite des Bauwerks vorhanden waren).

Die Konsequenz dieser Gesichtspunkte ist in jedem Fall: Beschränkung - strikte Beschränkung auf die Beurteilung der Komposition, Beschränkung aber auch auf solche Teile des Frieses, wo geeignete Ausschnitte eindeutige Resultate erzielen lassen. Nur so kann vermieden werden, daß der stilkritischen Methode Leistungen abverlangt werden, die sie nicht zu erbringen vermag.

Auszugehen ist von den vier erhaltenen Figurenfolgen, die mehr als eine einzige Platte des Frieses zusammenhängend übergreifen. Wir beginnen mit den berühmten, außerordentlich qualitätvollen Ostplatten 1013-1014-1015 einschließlich des anpassenden Plattenfragments, das vor einigen Jahren aus dem Mauerwerk des Kastells von Bodrum gezogen wurde (Abb. 3: Serie A). Sechs Fußkämpfer (1013-14) werden gerahmt von zwei Reiterinnen, deren Motive sich durch eine gesuchte Originalität der Erfindung auszeichnen. Die Fußkämpfer bilden drei in sich geschlossene Zweiergruppen. Die Körperachsen beider Gegner sind nie parallel, aber immer gleichgerichtet: in der linken Gruppe neigen sie sich nach links, in der mittleren und rechten Gruppe nach rechts; antithetische Achsneigungen kommen nicht vor. Da zugleich die Höhe der Figuren nach außen hin abnimmt, konnte die Komposition dieser Platten mit den Speichen eines Rades verglichen werden, dessen Achse unterhalb des Frieses vorzustellen wäre³⁰. Die drei Fußkampfgruppen sind auf eine sehr charakteristische Weise miteinander

verbunden: jede Figur berührt die benachbarte Figur der Nebengruppe nur im Bereich von Fuß und Knöchel (Kreismarkierungen in Abb. 3), so daß der Eindruck entstehen kann, die Figuren seien mit den Fußgelenken aneinandergeheftet.

Auf Platte 1015 folgt rechts der rückwärts zu Pferde sitzenden Amazone erneut eine Zweiergruppe zu Fuß mit einheitlich nach links geneigten Körperachsen. Auf dem anpassenden Plattenfragment in Bodrum sind die Körperachsen beider Figuren ebenfalls nach links geneigt, wobei sich in der hochaufragenden Gestalt des von rechts angreifenden Kriegers die zu erwartende Wendung der Achsneigung nach rechts bereits anzukündigen scheint. Die gestürzte Amazone berührt ihre Stammesgenossin der Nachbargruppe erneut nur am Fuß, wenn auch - motivbedingt - mit der Hand. Auch innerhalb der einzelnen Zweikampfgruppen haben die Gegner auf den Ostplatten bevorzugt Fußkontakt (aus Gründen der Systematik in Abb. 3 nicht markiert). Die verlorene Fortsetzung des Frieses nach rechts wird man sich kaum anders vorstellen können, als eine - dann allerdings nach rechts geneigte - Zweiergruppe, an die wiederum eine Reiterin angeschlossen haben mag. Der Gesamteindruck wird bestimmt von einer eher lockeren Füllung der Bildfläche; es bleibt verhältnismäßig viel freier Reliegrund stehen.

Nicht viel kürzer als die Plattenfolge 1013-1015 sind die beiden zusammenhängenden Platten 1020 und 1021 (Abb. 3: Serie B). Die Komposition ist eine gänzlich andere. Sie wird bestimmt von zwei weitausgreifenden Gruppen aus je drei Kämpfern zu Fuß. Die beiden äußeren Gestalten sind jeweils in heftiger Schräglage gegeneinandergestellt, so daß die Gruppe einen nach oben zugespitzten, annähernd dreieckigen Umriß erhält. Das Innere des Dreiecks füllt jeweils ein zusammenbrechender Krieger, der von den überlangen Außenfiguren gewissermaßen überdacht wird. Zwischen die beiden Dreiergruppen tritt eine grundparallel ausgebreitete freie Einzelgestalt (in Abb. 3 T-förmig markiert), die mit Armen und Beinen nach allen Seiten ausgreift, die Gruppen verbindend und zugleich den freien Raum zwischen ihnen ausfüllend. Ein ganz entsprechend angelegter Rückenakt (in Abb. 3 ebenfalls T-förmig markiert) verbindet auf Platte 1020 die linke der beiden Dreiergruppen mit einer Reiterkampfgruppe, von der am linken Plattenrand noch Reste zu erkennen sind. Die verbindende Einzelgestalt fehlt rechts der rechten Dreiergruppe auf Platte 1021, wo unklar ist, ob die anschließende Zweiergruppe vollständig ist oder zu einer Dreiergruppe ergänzt werden muß. Die Verbindung der Gruppen untereinander und mit den freien Einzelgestalten geschieht regelmäßig durch Kontakt oder Überschneidung der Beine in Kniehöhe oder wenig tiefer (in Abb. 3 wieder durch Kreise markiert). Im Gegensatz zu der vorher betrachteten Serie wird die Bildfläche in teppichartiger Gleichförmigkeit von Figuren ausgefüllt.

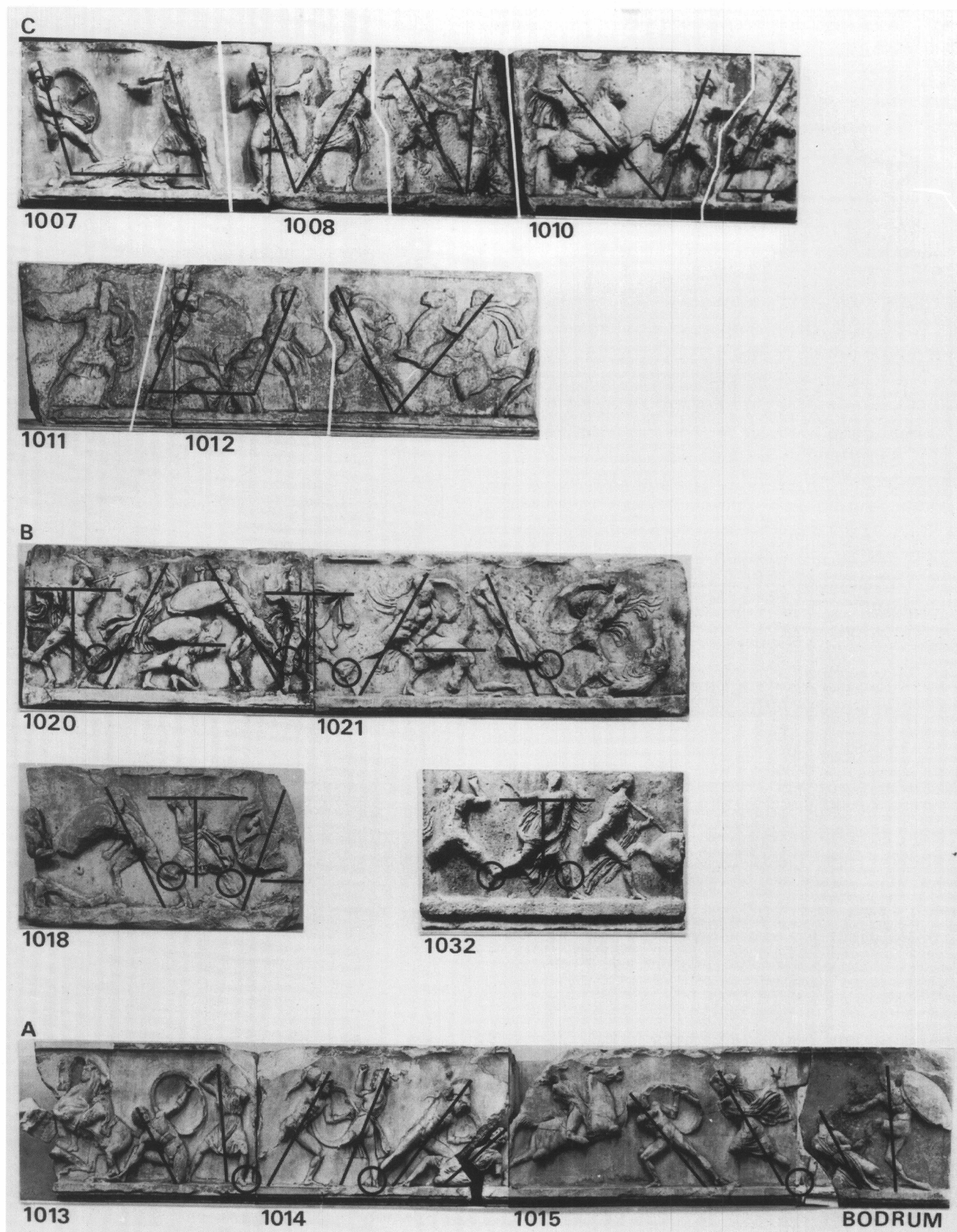


Abb. 3 Mausoleum von Halikarnass, Amazonenfries: Serien A, B und C (Vorlage Verf.).

Obwohl der Ausschnitt des Erhaltenen auf den ersten Blick nicht sonderlich günstig erscheint, muß die einzelne Platte 1018 (ebenfalls Abb. 3: Serie B) sicher demselben Entwurf zugerechnet werden wie 1020-21. Charakteristisch ist vor allem die weitausholende Amazone mit der Streitaxt (wieder T-förmig markiert), die auch hier als grundparallel angelegte freie Einzelgestalt zwei mehrfigurige Kampfgruppen verbindet. In der linken Gruppe ist der linke der aufrechten Gegner zwar eine Reiterin, doch ist die Grundform des Dreiecks über einem Gefallenen auch hier deutlich erkennbar. Dasselbe gilt für die noch weniger vollständig erhaltene Gruppe am rechten Plattenrand, zu der man mit großer Wahrscheinlichkeit einen von rechts Angreifenden zu Fuß oder zu Pferd wird ergänzen müssen. Die Verbindung der freien Einzelgestalt mit den benachbarten Gruppenkämpfern durch Überschneidung der Beine in Kniehöhe (Kreismarkierung) macht die Übereinstimmung mit den Platten 1020-21 perfekt.

Betrachten wir als nächstes die Plattenfolge 1007-1008 mit dem eingangs erwähnten, heute wieder angepaßten Stück 1010 (Abb. 3: Serie C). Platte 1007 zeigt wieder eine Dreifigurengruppe des schon bekannten Themas: Kampf über einem Gefallenen, hier einer Amazone. Die Körperachsen der aufrecht kämpfenden Gegner sind nicht schräg gegeneinandergeführt, sondern neigen sich im Gegenspiel von Angriff und Zurückweichen gleichmäßig nach links. Der hingestreckte Körper der Gefallenen verbindet sie zu einem nach oben offenen Parallelogramm, dessen freie Mitte von den Armen der Bogenschießenden Amazone bis zu einem gewissen Grade ausgefüllt wird³¹.

Es folgen zwei Zweikampfgruppen, die sich durch gleichmäßig gefüllte Flächen und geschlossene Konturen auszeichnen. Die Körperachsen der Figuren divergieren V-förmig nach oben. Jenseits des Trennspalts steht auf Platte 1010 ein Fußkämpfer einer Reiterin gegenüber. Die Körperachsen beider Gestalten streben erneut V-förmig auseinander. Am rechten Rand der Platte bedrängt ein angreifender Grieche eine gestürzte Amazone. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß auf der anschließenden Platte eine dritte Gestalt die Gruppe zu der Parallelogrammform vervollständigt hat, die wir an der Dreiergruppe ganz links beobachten konnten. Anders als auf allen bisher gesehenen Platten sind die einzelnen Gruppen durchweg nicht durch Kontakte oder Überschneidungen aneinandergekoppelt, sondern stehen unverbunden nebeneinander, so daß sie, wie in Abb. 3 angedeutet, schadlos getrennt werden können.

Die vierte erhaltene Plattenfolge umfaßt die Platten 1011-1012 (ebenfalls Abb. 3: Serie C). Zuerst fällt die parallelogrammförmige Dreiergruppe rechts der Plattenfuge ins Auge. Die gestürzte Amazone ist hier zwar noch halb aufgerichtet; desungeachtet

verbindet auch sie bodennah die gleichförmig nach rechts geneigten Gegner. In die freie Mitte der nach oben offenen Form greift diesmal der Schildarm des Griechen³². Rechts der Parallelogrammgruppe kämpft ein Grieche zu Fuß gegen eine berittene Amazone. Die Achsen beider Körper bilden ein großes V. Obwohl am rechten Plattenrand ausnahmsweise ein langflatternder Pferdeschweif ein Kriegerbein kreuzt, sind ansonsten die einzelnen Gruppen freigestellt, sind Überschneidungen mit Nachbargruppen vermieden. Ganz ohne Zweifel bezeugt diese Plattenfolge nicht etwa eine vierte Kompositionsform, sondern gehört zu der zuletzt beschriebenen Serie 1007-1008-1010.

Es ergibt sich, daß die vier erhaltenen Plattenfolgen drei verschiedene Kompositionsformen zeigen. Die Zusammenstellung (Abb.3) macht deutlich, daß die unterschiedlichen Formen der Gruppenbildung und vor allem der Gruppenverknüpfung bzw. -trennung mit geradezu manieristischer Gleichförmigkeit durchgeführt sind. In dem Schema Abb. 4 ist die Mindesterstreckung der drei Kompositionsformen dargestellt. Für die notwendigen Ergänzungen und Überbrückungen, die durch unterbrochene Linien gekennzeichnet sind, ist ein Durchschnittsplattenmaß von 1.87 angenommen. Daraus resultieren Plattenfolgen von jeweils mindestens 6.60, 7.15 bzw. 8.11 Länge. Damit erreicht die Mindesterstreckung der Kompositionsform A 20% einer Lang- bzw. 24% einer Schmalseite des Bauwerks; für die Kompositionsform C ergeben sich 25% einer Lang- bzw. 30% einer Schmalseite³³. Das sind immerhin Strecken, die das Erscheinungsbild einer Friesseite nicht unmaßgeblich geprägt haben müssen. Dies gilt umso mehr, als die Serien B und C aller statistischen Wahrscheinlichkeit nach längere Abschnitte übergriffen haben als die hier kalkulierten Mindeststrecken. F. Hiller hat die rhythmische Wiederholung gleichförmiger Achskonfigurationen als Merkmal dekorativer Figurenfrieses des 4. Jahrhunderts herausgearbeitet³⁴. Die Annahme, daß die Kompositionsformen A, B und C jeweils eine der vier Seiten des Mausoleumsfrieses repräsentieren, hat alles für sich. Wir werden dies später aus einem anderen Blickwinkel noch bestätigen finden.

Eine weitere zusammenhängende Plattenfolge ist im Bestand des Erhaltenen nicht vorhanden. Es verbleiben vier isolierte Einzelplatten³⁵. Auf Platte 1006 (Abb. 5) sind die beiden Kampfgruppen unverbunden nebeneinandergestellt. Das entspricht einem charakteristischen Merkmal der Serie C. Die Fußkampfgruppe hat die Form eines gleichschenkligen Dreiecks, dessen Inneres von Körper- und Gliedmaßenachsen kathetenparallel ausgegittert ist. Diese Art der Gruppenbildung ist auf den Platten der Serie C bislang nicht aufgetaucht. Es ist unmöglich, zuverlässig zu entscheiden, ob die Platte 1006 eine neue Form der Gruppenbildung innerhalb der Serie C bezeugt oder aber erstmals die Gruppenbildung

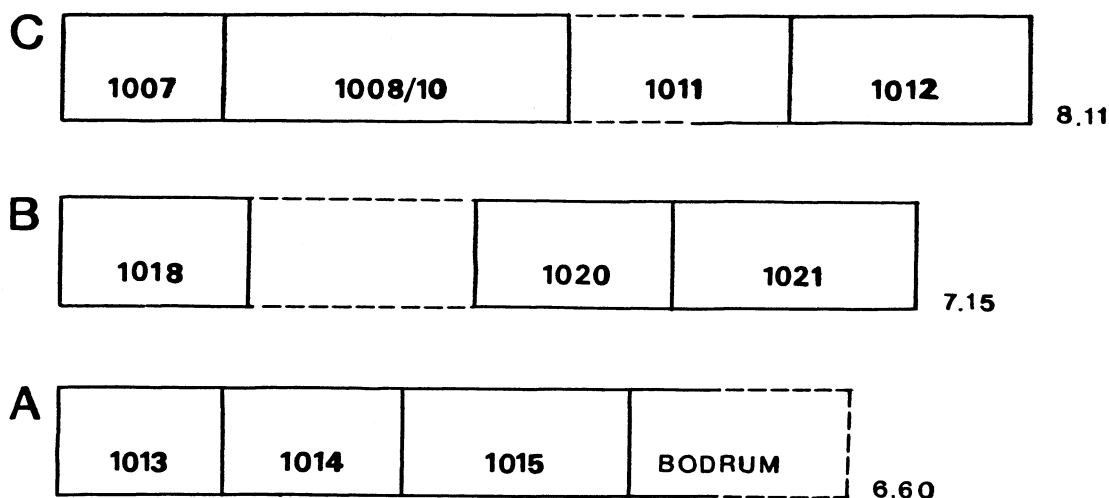


Abb. 4 Mindesterstreckung einer Friesseite

einer vierten Serie, die mit der Serie C gemeinsam hat, daß Kontakte oder gar Überschneidungen zwischen den Gruppen vermieden werden.

In mancher Hinsicht vergleichbar erscheint Platte 1009 (Abb. 6). Wie es wieder für die Serie C charakteristisch war, sind hier die Reiterin und die Fußkampfgruppe durch einen breiten Zwischenraum getrennt. Am rechten Plattenrand allerdings berührt der Hinterhuf eines nach rechts sprengenden Pferdes den Fuß der anstürmenden Amazone. Nur eine längere zusammenhängende Bildfolge könnte zeigen, ob die Platte zu einer Serie gehört, deren Gruppen in der Regel freigestellt oder verbunden waren. Selbstverständlich kann auch nicht ausgeschlossen werden, daß in einer vierten Kompositionsform die Gruppen weniger gleichförmig miteinander verknüpft bzw. voneinander getrennt waren als dies in den Serien A, B und C offenbar der Fall ist. Die Fußkampfgruppe der Platte 1009 ähnelt in ihrer breiten Dreiecksform durchaus den entsprechenden Gruppen der Serie B, erscheint aber weiter auseinandergezogen; andererseits zeigt sie auch Anklänge an die gitterartige Binnengliederung durch gesuchte Körper- und Gliedmaßenstellungen³⁶, wie sie in der Dreiergruppe auf Platte 1006 begegnete.

Ganz anders verhält es sich mit der Platte 1019 (Abb. 7). Die Gruppe der drei Fußkämpfer in der rechten Plattenhälfte hat unübersehbar Ähnlichkeit mit den parallelogrammförmigen Gruppen der Serie C; allerdings ist die dort nach oben offene Form hier durch den Kontakt der beiden Rundschilder geschlossen³⁷. Vor allem aber überschneiden sich in der Bildmitte flatternde Gewandpartien benachbarter Gruppen, und auch in der rechten unteren Bildecke scheint ein Kontakt zur verlorenen Anschlußfigur zu bestehen. Diesmal muß offen bleiben, ob wir es mit einer kompositionell verdichteten Partie innerhalb der Serie C zu tun haben oder mit einer vierten Kompositionsform, deren Gruppenbildung dann Anklänge an die Serie C erkennen ließe. Der

zur Verfügung stehende Bildausschnitt ist erneut zu kurz, um eine Entscheidung im einen oder anderen Sinne zu erlauben.

Auf der Genueser Platte 1022 (Abb. 8) erinnert die über vier Figuren hinweg gleichgerichtete Achsneigung nach rechts zunächst an die Serie A. Die antithetische Dreieckskomposition der Zweikampfgruppe am rechten Rand der Genueser Platte findet in der Serie A allerdings keine Parallele. Die gitterartige Gliedmaßenverspannung in dieser Gruppe³⁸ läßt vielmehr erneut an die Dreiergruppe der Platte 1006 denken. Die kontaktfreie Absetzung der Gruppe von ihrer Nachbarfigur entspricht wiederum einem durchgehenden Merkmal der Serie C. Daß die nach rechts stürmende Amazone in der Plattenmitte kompositorisch der linken Zweikampfgruppe zugeschlagen ist, mit der sie handlungsmäßig nichts zu tun hat, begegnet in ähnlicher Form auf keiner anderen Platte.

Keine der vier isolierten Einzelplatten (1006, 1009, 1019, 1022) läßt sich also einer der Serien A, B oder C eindeutig zuordnen. Durchgängige Eigenarten, die es erlaubten, eine vierte Kompositionsform aus diesen Platten abzuleiten, sind ebensowenig erkennbar. Sollte letzteres bedeuten, daß die vier Platten tatsächlich nicht zu ein und derselben Serie gehören, müßte zumindest eine von ihnen doch in Serie A, B oder C untergebracht werden. Eine Verbindung von Platte 1019 mit der Serie C würde wohl am ehesten in Frage kommen, muß aber letztlich ungewiß bleiben.

Besser steht es um die einzige Platte (1032) des Kentaurenfrieses, die einigermaßen vollständig erhalten ist (Abb. 3: Serie B). Auch der Kentaurenfries muß, wie schon angedeutet, das Bauwerk allseitig umzogen haben. Zwar erfordern die pferdeleibigen Ungetüme zwangsläufig andersartige Gruppenbildungen als die von uns bisher analysierten Fußkampfgruppen. Die fliehende Frau in der



Abb. 5 Mausoleum von Halikarnass , Amazonenfries: Platte 1006. London, The British Museum (Foto Hirmer Neg. Nr. 561.0168).



Abb. 6 Mausoleum von Halikarnass, Amazonenfries: Platte 1009. London, The British Museum (Foto des Museums Neg. Nr. 009102, by courtesy of the Trustees of the British Museum).



Abb. 7 Mausoleum von Halikarnass, Amazonenfries: Platte 1019. London, The British Museum (Foto Hirmer Neg. Nr. 561.0171).



Abb. 8 Mausoleum von Halikarnass, Amazonenfries: Platte 1022. London, The British Museum (Foto Hirmer Neg. Nr. 561.0173).

Mitte der Kentaurenplatte aber (auch hier T-förmig markiert) zeigt deutlich die grundparallele Anlage und das allseitige Ausgreifen der Einzelgestalten, die auf den Platten der Serie B zwischen den auseinanderstrebenden Außenfiguren der Dreiergruppen vermitteln. Die Übereinstimmung erstreckt sich auch auf die so charakteristische Überschneidung der Beine (Kreismarkierungen).

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Kentaurenplatte der Serie B des Amazonenfrieses zugeschlagen werden muß. In diesem Fall ist trotz der Kürze des Bildausschnitts die Zuschreibung möglich, weil die gruppenverbindende Einzelgestalt sowie die Überschneidung der Beine nur in der Serie B vorkommen. Aus demselben Grund konnte bereits die einzelne Amazonenfriesplatte 1018 mit der Plattenfolge 1020-1021 verbunden werden. Die eng-räumige Häufung charakteristischer Kompositionsmerkmale in der Serie B kommt einer Zuweisung isolierter Einzelplatten besonders entgegen. Das hat übrigens zur Folge, daß bei dieser Serie - und zwar **a l l e i n** bei dieser Serie - die Zugehörigkeit einer der vier isolierten Einzelplatten mit einiger Zuversicht ausgeschlossen werden kann.

Daß die Kompositionsform der Amazonenfries-Serie B nicht auf diese beschränkt ist, sondern im Kentaurenfries wiederkehrt, ist eine Beobachtung von größter Wichtigkeit. Sie läßt darauf schließen, daß tatsächlich eine ganze Gebäudeseite jeweils einem Meister anvertraut war, wie Vitruv und Plinius überliefern, und bestätigt zugleich die Annahme, daß die Kompositionsformen A, B und C tatsächlich unterschiedlichen Gebäudeseiten - und damit verschiedenen Meistern - zuzuordnen sind.

Ich fasse zusammen. Die Komposition des Amazonenfrieses läßt keineswegs einen einheitlichen Entwurf erkennen, der alle vier Seiten des Bauwerks umfaßt hätte, sondern zeigt ein Nebeneinander verschiedener Entwürfe. Drei von ihnen können mit aller wünschenswerten Klarheit unterschieden werden. Ob diese Unterscheidungen konsensfähig sind, kann natürlich erst die längerfristige Erfahrung zeigen. Eine diesbezügliche Erwartung findet ihre

Stütze darin, daß auch in zahlreichen älteren Vorschlägen die drei Serien nicht miteinander kombiniert worden sind, sofern man von der schwierigen Teilplatte 1010 absieht, deren Zugehörigkeit zu Platte 1008 heute feststeht³⁹.

Die Kompositionsform der Serie B des Amazonenfrieses kehrt auch im Kentaurenfries wieder. Damit findet im stilistischen Befund die schriftliche Überlieferung von der seitenweise vergebenen Bildhauerarbeit ebenso ihre Bestätigung wie die Prämisse, daß die vier Meister an der Kompositionsform unterscheidbar sein müßten. Es ist demnach ganz legitim, nach einer vierten Kompositionsform des Frieses Ausschau zu halten. Ein glücklicher Neufund in Gestalt einer an günstiger Stelle anpassenden Platte, vielleicht eher in Rhodos oder Kos als in Halikarnass zu erwarten⁴⁰, könnte dabei höchst hilfreich sein - immer unter der Voraussetzung, daß auch die vierte Kompositionsform hinreichend charakteristische Eigenarten aufweist, die eine sichere Unterscheidung von den drei bereits bekannten Kompositionsformen zulassen. Ist eine vierte Kompositionsform eines Tages erkannt, würden wohl auch die Chancen, noch freie Einzelplatten überzeugend zuzuordnen, steigen. Vorerst jedoch müssen die Platten 1006, 1009, 1019 und 1022 als nicht zuweisbar gelten, soll nicht das hier verfolgte methodische Konzept, nur eindeutige kompositionelle Übereinstimmungen zu berücksichtigen, in Frage gestellt werden.

Obwohl wir wieder zuversichtlich davon ausgehen können, daß die Frieze am Außenbau des Mausoleums von den vier namentlich überlieferten Meistern entworfen sind, bleiben die Entwürfe A, B und C namenlos. In diesem Punkt ist das Resultat zugegebenermaßen bescheiden, ja - enttäuschend. Es gewinnt aber Profil vor dem Hintergrund der evidenten Unverbindlichkeit aller weitergehenden Vorschläge. Ein Verzicht auf namentliche Zuschreibungen wird auch in absehbarer Zukunft der Glaubwürdigkeit der stilkritischen Methode zuträglicher sein als erneute Versuche, mit Teilen des Mausoleumsfrieses die Oeuvres des Skopas und seiner drei Zunftgenossen aufzufüllen.

Anmerkungen

- 1 C.Th. Newton, *A History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus, and Branchidae* (1862); A.H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum, II* (1900), 65ff. ibes 95ff.
- 2 G.B. Waywell, *The Free-Standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus in the British Museum* (1978).
- 3 K. Tancke, *Figuralkassetten griechischer und römischer Steindecken* (1989) 18ff. (mit der älteren Literatur); J.C. Carter, in: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988* (1990) 129ff.; B.F. Cook, in: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria. Proceedings of the Uppsala Symposium 1987* (1989) 40.
- 4 Smith a.O. B1006-1031. Am vollständigsten abgebildet AD II Taf. 16-18; wiederholt in *EAA Atlante dei complessi figurati e degli ordini architettonici* (1973) Taf. 204-210. Komplette Übersicht der Platten 1006-1022 zuletzt bei W. Schiering, *Jdl* 90, 1975, 124ff. Abb. 1-3. Unvollständig: E. Buschor, *Maussollos und Alexander* (1950); R. Lullies-M. Hirmer, *Griechische Plastik* (1956) Taf. 201-204; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 450 Abb. 520-527; B. Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (1972) 147ff.; A.F. Stewart, *Skopas of Paros* (1977) Taf. 34-41; E. Akurgal, *Griechische und römische Kunst in der Türkei* (1987) Taf. 124-127; H. Knell, *Mythos und Polis* (1990) 163 Abb. 265-269.- Neugefundene Fragmente außerhalb des Britischen Museums: Ashmole a.O. 181f. Abb. 210-211; N.Ch. Stampolides, in: *Ἀμνηστός. Τμηματικός τόμος για τον Καθηγητή Μ. Ανδρόνικο* (1986) 813ff. Taf. 168. 169. 170,1; ders., in: *Archaeology in the Dodecanese* (1988) 184ff. Abb. 1-2; Akurgal a.O. Taf. 128-129.
- 5 AD II Taf. 18; Smith a.O. B1032-1035; Ashmole a.O. 164 Abb. 188.
- 6 AD II Taf. 18; Smith a.O. B1036-1037; Ashmole a.O. 160 Abb. 182 (aus nicht zusammengehörigen Fragmenten zusammengefügte Platte), 163 Abb. 187.
- 7 W.B. Dinsmoor, *AJA* 12, 1908, 3ff. 41ff.; ders., *The Architecture of Ancient Greece* (1950) 257ff. Taf. 63b.-F. Krischen, *BJb* 128, 1923, 1ff.; ders., *Jdl* 40, 1925, 16ff.; ders., *AA* 1927, 162ff.; ders., *ZBauw* 77, 1927, H. 10-12 (Hochbauteil), 75ff.; ders., *Weltwunder der Baukunst in Babylonien und Jonien* (1956) 69ff. 96ff.- Ein weiterer Versuch auf der Grundlage der plinianschen Beschreibung: B. Wesenberg, *Beiträge zur Rekonstruktion griechischer Architektur nach literarischen Quellen. AM* 9. Beiheft (1983) 68ff.
- 8 Kr. Jeppesen, *ActaArch* 38, 1967, 29ff.; ders., *AJA* 77, 1973, 336ff.; ders., *AJA* 79, 1975, 67ff.; ders., in: *Mélanges Mansel* (1974) 735ff.; ders., *IstMitt* 26, 1976, 47ff.; ders., *IstMitt* 27/28, 1977/78, 169ff.; J. Zahle, in: *Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology Ankara 1973* (1978) I, 529ff. Taf. 157-158; Kr. Jeppesen u.a., *The Maussolleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum I* (1981). II (1986); Kr. Jeppesen, in: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria* (s. Anm. 3) 15ff.
- 9 N.Ch. Stampolides, in: *Ἀμνηστός* (s. Anm. 4) 813ff. Taf. 168,1; 169,1; Akurgal a.O. (s. Anm. 4) Taf. 128. Noch 1955 hatte M. Bieber (s. Anm. 26) den Amazonenfries wegen seiner guten Erhaltung in das Innere des Mausoleums verwiesen.
- 10 *AJA* 79, 1975, 76 Abb. 5; International Congress Ankara (s. Anm. 8) 540 Abb. 2; *Architecture and Society in Hecatomnid Caria* (s. Anm. 3) 20 Abb. 6-7.
- 11 Jüngere Rekonstruktionen (s. Anm. 12 u. 14) bringen den Kentaurenfries an der Basis der Quadriga an. Dagegen spricht die Übereinstimmung mit dem Amazonenfries in Höhe und Figurendichte. Außerdem weist nichts darauf hin, daß die Quadriga überhaupt eine eigene Basis besessen hat. B.F. Cook in: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria* (s. Anm. 3) 33, verweist zugunsten der Verbindung mit einer Quadrigabasis auf die geringe Menge des Erhaltenen und auf dessen starke Verwitterung. Auch von ursprünglich gleichlangen Friesen können unterschiedliche Mengen z.B. in die Kalköfen gewandert sein; aus der Verwitterung sollten angesichts einer einzigen ganz erhaltenen Platte keine weitergehenden Schlüsse gezogen werden.
- 12 Kr. Jeppesen, *IstMitt* 26, 1976, 47ff.; ders., in: *International Congress Ankara* (s. Anm. 8) 535ff.; ders., in: *Bauplanung und Bauthorie der Antike. DiskAB* 4 (1984) 167ff.; ders., in: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria* (s. Anm. 3) 15f; ders., *Jdl* 107, 1992, 59ff.
- 13 Kr. Jeppesen, *IstMitt* 26, 1976, 68ff.; ders., *IstMitt* 27/28, 1977/78, 177ff.; ders., *The Maussolleion at Halikarnassos* (s. Anm. 8) II. *The Written Sources* (1986) 13ff. ibes. 52ff.
- 14 G. Waywell, *Free-Standing Sculptures* (s. Anm. 2) 54ff.; ders., in: P.A. Clayton-M.J. Price, *The Seven Wonders of the World* (1988) 100ff.; ders., in: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria* (s. Anm. 3) 23ff.
- 15 Kr. Jeppesen, *IstMitt* 26, 1976, 97 mit Beilage 1; ders., in: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria* (s. Anm. 3) 21f. mit Abb. 1; ders., *Jdl* 107, 1992, 89 mit Tafel 26,1.
- 16 z.B. Wolters-Siebeking (s. Anm. 19) 183f.
- 17 N.Ch. Stampolides, in: *Ἀμνηστός* (s. Anm. 4) 813ff. Taf. 166-167. 171; ders., in: *Archaeology in the Dodecanese* (s. Anm. 4) 185ff.
- 18 Zur Fundsituation ausführlich B.F. Cook, in: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria* (s. Anm. 3) 34ff. Die gegenteilige Einschätzung - zuletzt A. Rügler, *Die Columnae caelatae des jüngeren Artemisions von Ephesos* (1988) 112 mit Anm. 475 - damit endgültig überholt.
- 19 Die Tabelle auf S. 171 nach B.F. Cook, ebenda 36 (mit Ergänzungen).- H. Brunn, *SbMünchen* 1882 II, 114ff.; F. Winter, *AM* 19, 1894, 157ff. ibes. 157 Anm. 2; R. Kekulé von Stradonitz, *Die griechische Skulptur. Handbuch der Königlichen Museen zu Berlin* (1906) 202ff.; W. Amelung, *Ausonia* 3, 1908, 102ff.; P. Wolters-J. Siebeking, *Jdl* 24, 1909, 171ff.; K. Neugebauer, *AA* 1923-24, 111ff.; E. Pfuhl, *Jdl* 43, 1928, 45ff.; K. Neugebauer, *Neue Jahrbücher für antike und deutsche Bildung* 5, 1942, 49ff.; H. Bulle, *ÖJh* 37, 1948, 19ff.; E. Buschor, *Maussollos und Alexander* (1950); G. Lippold, *HdArch* III. 1 (1950) 255ff.; B. Ashmole, *JHS* 71, 1951, 13ff.; A. Byvanck, *BABesch* 18, 1943, 12ff.; G. Donnay, *AntCl* 26, 1957, 383ff.; B. Schlörb, *Timotheos, Jdl* Erg.-H. 22 (1965) 70ff.; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 450ff.; W. Schiering, *Jdl* 90, 1975, 121ff.; A.F. Stewart, *Skopas of Paros* (1977) 69ff.; H. Knell, *Mythos und Polis* (1990) 160ff.- Die ältere Literatur ausführlich *RE* XXIV (1963) 421ff. s.v. Pytheos (H. Riemann). Daß die Friesplatten auf Grund stilistischer Kriterien auf die

vier Meister verteilt werden können, wird grundsätzlich bezweifelt von Rügler, *Columnae caelatae* (s. Anm. 18) 111ff.

20 E. Buschor, Maussollos und Alexander (1950) (unter Einschluß der Rundskulptur).

21 s. Anm. 19.

22 B. Ashmole, JHS 89, 1969, 22f. Taf. 1.

23 B.F. Cook, AntK 22, 1979, 128f.; ders., in: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria* (s. Anm. 3) 31ff.

24 W. Zschietzschmann, *Die Welt als Geschichte* 1, 1935, 435ff.

25 A. Wace, *ASAtene* 24-26, 1946-48, 111ff.

26 M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955) 27.

27 B.F. Cook, in: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria* (s. Anm. 3) 37.

28 Daran ändert auch nichts ein so intelligenter Versuch wie der von I. Scheibler, in: *Wandlungen, Studien zur antiken und neueren Kunst* E. Homann-Wedeking gewidmet (1975) 152ff.

29 Jdl 45, 1930, 218ff.

30 W. Zschietzschmann (s. Anm. 24) 438f.

31 Das Motiv dürfte in dieser Weise zu verstehen sein, obwohl der in London angefügte linke Arm der Amazone nicht zugehörig ist: B.F. Cook, *BSA* 71, 1976, 52 Taf. 6d.

32 Die Zugehörigkeit von Torso und Kopf, die in London angefügt sind, ist unwahrscheinlich (Cook ebenda 52f. Taf. 6f), das Motiv aber auch in diesem Fall eindeutig.

33 Maße der Friesplatten bei Smith (s. Anm. 1). Es ist davon ausgegangen, daß die Maße von Lang- und Schmalseite des Frieses nahe 33.00 bzw. 27.00 liegen: vgl. Wensberg (Anm. 7) 84.

34 F. Hiller, *Marb WPr.* 1960, 4ff.

35 Die in der Tabelle S. 171 berücksichtigten Platten 1016 und 1017 bleiben im folgenden außer Betracht, weil das Erhaltene für eine Beurteilung der Komposition nicht ausreicht. Entsprechendes gilt für die in der Tabelle nicht berücksichtigten Fragmente 1023-1031 sowie die neugefundenen Bruchstücke außerhalb des Britischen Museums (s. Anm. 4).

36 Der ausgestreckte rechte Arm der zusammenbrechenden Amazone ging zur linken Hüfte der anstürmenden, deren leicht gewinkelter linker Arm ebenfalls ergänzt werden muß, will man eine Vorstellung des ursprünglichen Eindrucks gewinnen.

37 Auf eine weitere Verbindung zu Serie C sei immerhin hingewiesen. Die Reiterin von Platte 1019 gleicht weitgehend derjenigen auf Platte 1010: linke Hand am kurz gehaltenen Zügel, Oberkörper in die Front gedreht, hoch ausholender rechter Arm, kurzer und bogenförmig flatternder Mantel. Die in Gegenrichtung sprengende Reiterin auf Platte 1012 bietet eigentlich nichts anderes als die Gegenansicht desselben Bildes. Die Erfindung ist matt und nicht zu vergleichen mit den originellen Reiterbildern der Serie A. Die stereotype Wiederholung eines bestimmten Reitertypus könnte durchaus Bestandteil einer vorgegebenen (zeichnerisch ausgeführten) Komposition sein. Dieser Gesichtspunkt sprengt jedoch den hier absichtsvoll eng gesteckten methodischen Rahmen und bleibt deshalb unberücksichtigt.

38 Man ergänze in Gedanken den zum linken Knie des Gegners geführten linken Arm der niedergebrochenen Amazone.

39 Von den in der Tabelle S. 171 erfaßten Autoren: Brunn, Winter, Amelung, Wolters-Sieveking, Pfuhl, Bulle, Buschor, Lippold, Byvanck.- Zu Platte 1010 s.o. S. 170 mit Anm. 22.

40 Die Platte, von der das an 1022 anpassende Fragment stammt (s. Anm. 17), könnte in Kos noch der Entdeckung harren. Aus Rhodos stammen die beiden sicher zugehörigen Fragmente im Britischen Museum, die unter Nr. 1023 zusammengefaßt sind.